

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

21

# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

*Bán vitér Báunten*





# Βάν ντέρ Βάνντεν

## Ἡ μυστηριώδης ταυτότητα μιᾶς ἰδιοφυΐας

**Η** ΖΩΗ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ρογήρου βάν ντέρ Βάνντεν θέτουν ἓνα ἰδιαίτερα πολὺπλοκο πρόβλημα, ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ δύσκολα στὴν ἱστορία τῆς φλαμανδικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα. Δὲν ἔχουν περάσει περισσότερα ἀπὸ ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τότε πὺν ἄρχισε νὰ καθορίζεται τὸ περίγραμμα τῆς προσωπικότητάς του. Παλαιότερα τοὺς πίνακές του τοὺς ἀπέδιδαν συνήθως στὸν Γιάν βάν Ἄνκ ἢ στοὺς ἐπιγόνους του. Γιὰ τὸ λάθος αὐτὸ ἔφταιγε κυρίως τὸ γεγονός ὅτι ἀπὸ τὰ ἔργα του πὺν σώζονται κανένα δὲν ἔχει οὔτε ὑπογραφή οὔτε ἡμερομηνία. Μόνο γιὰ δυὸ ἀπ' αὐτά, τὴν Ἀποκαθήλωση (Μουσεῖο τοῦ Πράντο, Μαδρίτη) καὶ τὴ Σταύρωση (Ἐσκοριάλ), ὑπάρχουν γραπτὰ τῆς ἐποχῆς πὺν βεβαιώνουν πὺς ἔγιναν ἀπὸ τὸν Βάν ντέρ Βάνντεν. Γιὰ ὅλα τὰ ἄλλα, πρέπει νὰ ἀρκεστῇ κανεὶς στὴν ἐξέταση τῶν τεχνοτροπικῶν σχέσεων. Ἄν τὰ στοιχεῖα τὰ σχετικὰ μὲ τὸ ἔργο του εἶναι λίγα, αὐτὰ πὺν ἀφοροῦν τὴ ζωὴ του εἶναι συχνὰ ἀμφίβολα καὶ προκαλοῦν ἀμφισβητήσεις: τὸν ἀφοροῦν πάντα; μήπως ἔχουν σχέση μὲ ἄλλον καλλιτέχνη μὲ τὸ ἴδιο ὄνομα; Σ' αὐτὲς τὶς ἐρωτήσεις οἱ ἱστορι-

κοὶ τῆς τέχνης ἔδωσαν διάφορες ἀπαντήσεις. Πάντως ξέρομε μὲ βεβαιότητα πὺς ὁ Βάν ντέρ Βάνντεν γεννήθηκε τὸ 1399 ἢ τὸ 1400 στὴν Τουρναί, στὸ μεσημβρινὸ Βέλγιο, περιοχὴ πὺν τότε ἦταν στὴν κυριαρχία τῶν δουκῶν τῆς Βουργουνδίας. Ὁ πατέρας του ἦταν μαχαιράς — μερικοὶ λένε γλύπτης.

Ἀπὸ ἄλλη πηγὴ ξέρομε ὅτι κάποιος Ροζιέ ντε λὰ Παστὺρ (Rogier de la Pasture, ἀντίστοιχο γαλλικὸ τοῦ Roger van der Weyden) ἄρχισε νὰ μαθητεύη κοντὰ στὸ ζωγράφο Ρομπέρ Καμπέν στὶς 5 Μαρτίου 1427 καὶ ἐγκατέλειψε τὸ ἐργαστήρι του τὴν 1 Αὐγούστου 1432 μὲ τὸν τίτλο τοῦ «Maistre», δηλαδὴ ἀναγνωρισμένος σὰν δάσκαλος. Αὐτὴ ὁμως ἡ ἐκδοχὴ δὲ συμφωνεῖ μὲ ἓνα ἄλλο ἔγγραφο τῆς Τουρναί, τοῦ 1426, πὺν μιλάει κίόλας γιὰ κάποιον Μαίστρ Ροζιέ ντε λὰ Παστὺρ. Εἶναι δύσκολο νὰ δεχτῇ κανεὶς πὺς αὐτὸς ὁ δάσκαλος (ἂν πρόκειται γιὰ δάσκαλο ζωγραφικῆς) ξαναβρέθηκε νὰ εἶναι μαθητὴς ἑνὸς ἄλλου ζωγράφου.

Μερικοὶ σκέφτηκαν πὺς αὐτὸς ὁ μαθητὴς τοῦ Ρομπέρ Καμπέν δὲν μπορούσε νὰ εἶναι ὁ Ρογήρος βάν ντέρ Βάνντεν, πὺν ὑπῆρξε, μετὰ τὸν Γιάν βάν Ἄνκ, ὁ μεγαλύτερος Φλαμανδὸς ζωγράφος τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, ἀλλὰ κάποιος συνώνυμός του. Δὲν εἶναι ὁμως λιγότερο ἀναμφισβήτητο πὺς πολλὲς ὁμοιότητες στὶς λεπτομέρειες ἀνάμεσα στὸ ἔργο τοῦ Βάν ντέρ Βάνντεν καὶ τοῦ Καμπέν ἐπιτρέπουν νὰ ὑποθέσωμε μιὰ στενὴ σχέση μεταξύ τους. Μιὰ λύση στὸ δῆλημα πὺν δημιουργοῦν αὐτὲς οἱ μαρτυρίες, οἱ φαινομενικὰ ἀντιφατικές, θὰ ἐπέτρεπε νὰ ὑποθέσωμε πὺς ὁ καλλιτέχνης πὺν ἀναφέρεται τὸ 1426 σὰν Μαίστρ Ροζιέ ντε λὰ Παστὺρ εἶναι πραγματικὰ ὁ Βάν ντέρ Βάνντεν, ἀλλὰ σὰν δάσκαλος σὲ τομέα ἄλλον ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ, στὴ γλυπτικὴ ἴσως· σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση δὲν πρέπει νὰ ἄρχισε νὰ ζωγραφίζη παρὰ τὴν ἐπόμενῃ χρονίᾳ. Ἐνα ἄλλο γεγονός ἔρχεται νὰ συσκοτίσῃ ἀκόμα πιὸ πολὺ τὶς ἀρχὲς τῆς καριέρας τοῦ Βάν ντέρ Βάνντεν: ἡ ἔλλειψη ἔργων πὺν νὰ μπορούν νὰ ἀποδοθοῦν μὲ βεβαιότητα στὸν Καμπέν. Ὑπάρχει ὁμως μιὰ σειρά πινάκων πὺν ὁ δημιουργὸς τους ὀνομάζεται «Ζωγράφος τῆς Φλεμάλ», ἢ ἀκόμα «Ζωγράφος τοῦ Βωμοῦ Μερόντ»· σ' αὐτὸν οἱ περισσότεροι συμφωνοῦν ἀναγνωρίζοντας τὸν Ρομπέρ Καμπέν. Ἄλλοι ἱστορικοὶ ὁμως ἀπορρίπτουν αὐτὴ τὴν ταύτιση, ἐξαιτίας ὀρισμένων ὁμοιοτήτων στὶς λεπτομέρειες ἀνάμεσα στὰ ἔργα τοῦ Βάν ντέρ Βάνντεν καὶ τοῦ Ζωγράφου τῆς Φλεμάλ: κατὰ τὴ γνώμη τους πρόκειται γιὰ τὸν ἴδιο τὸν Βάν ντέρ Βάνντεν στὴ νεότητά του· αὐτὴ τὴν ἀποψη ὑποστήριξαν ἰδιαίτερα οἱ Πέντερς, Μὰξ Φριντλαϊντερ καὶ Theodor Musper.

Ἀλλὰ οἱ Ἑρμαν Μπέενκεν καὶ Ἑρβιν Πανόφσκυ ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μ' αὐτὴ τὴν ἀποψη, χρησιμοποιώντας τὴ μέθοδο πὺν ἐνδιαφέρεται ὄχι μόνο γιὰ τὴν ἐπανάληψη ὀρισμένων θεμάτων καὶ λεπτομερειῶν, παρὰ καὶ γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ χρησιμοποίησή τους καὶ γιὰ τὴ θέση καὶ τὸ ρόλο τους στὸν πίνακα, καὶ δέχονται πὺς ὁ Ζωγράφος τῆς Φλεμάλ καὶ ὁ Ρομπέρ Καμπέν εἶναι τὸ ἴδιο πρόσωπο, ὁ δάσκαλος δηλαδὴ τοῦ Ρογήρου βάν ντέρ Βάνντεν.

Ἡ τελευταία ἐρμηνεία φαίνεται νὰ εἶναι ἡ καλύτερη σ' ὅ,τι ἀφορᾷ καὶ τοὺς καλλιτέχνες καὶ τὰ ἔργα τους: σ' αὐτὴν βασίστηκε καὶ αὐτὴ ἡ μελέτη.





“Ένα έγγραφο του 1435 αναφέρει ότι ο Βάν ντέρ Βάνντεν έ-  
μενε τότε στις Βρυξέλλες. Τότε ονομάστηκε εκεί επίσημος ζω-  
γράφος της πόλεως, θέση που θα είναι ο τελευταίος που την παίρ-  
νει· ένα άλλο έγγραφο στις 2 Μαΐου 1436 βεβαιώνει πως αυτή η  
θέση δε θα παραχωρηθῇ πια σὲ κανέναν μετὰ τὸ θάνατο τοῦ καλ-  
λιτέχνη.

Σὲ μεταγενέστερες πηγὲς βρίσκουμε καὶ ἄλλες πληροφορίες  
σχετικὰ μὲ τὴ βιογραφία τοῦ Βάν ντέρ Βάνντεν. Τὸ 1439 πρέπει  
νὰ τελείωσε, γιὰ τὸ Δημαρχεῖο τῶν Βρυξελλῶν, δυὸ ἱστορικοὺς  
πίνακες ποὺ εἶχαν γιὰ θέμα τὴ ζωὴ τοῦ αυτοκράτορα Τραϊανοῦ·  
ἀργότερα ζωγράφησε δυὸ ἄλλους πίνακες μὲ θέμα τὴ ζωὴ τοῦ κό-  
μη Χέρκενμπαλντ. Αὐτοὶ οἱ πίνακες ἔχουν χαθῇ καὶ οἱ περιγρα-  
φὲς τῆς ἐποχῆς, οἱ ταπισερί τῆς Βέργης καὶ τὸ σχέδιο ποὺ βρί-  
σκεται στὴν Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Παρισιῶ, δὲ δίνουν παρὰ  
μὴς ἀμυδρὴ ἰδέα γιὰ τὸ πρωτότυπο.

“Ένας σύγχρονος τοῦ Βάν ντέρ Βάνντεν μᾶς μετέδωσε ἕνα

στοιχεῖο μεγάλης σημασίας γιὰ τὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη καὶ γιὰ  
ὅλη τὴ ζωγραφικὴ τῆς βόρειας Εὐρώπης: ὁ ἱστορικὸς τῆς ἀλῆς  
τῆς Νεαπόλεως Μπαρτολομέο Φάτσιο ἢ Φάτσιους μᾶς πληρο-  
φορεῖ γιὰ ἕνα ταξίδι τοῦ καλλιτέχνη στὴν Ἰταλία μὲ τὴν εὐ-  
καιρία τοῦ Ἀγίου Ἔτους 1450.

Στὴ Ρώμη, σύμφωνα μὲ πληροφορίες, ὁ Βάν ντέρ Βάνντεν  
θαύμασε κυρίως τοὺς πίνακες τοῦ Τζεντίλε ντὰ Φαμπριάνο (ποὺ  
σήμερα ἔχουν χαθῇ) στὸ Λατερανό. Ὁ ζωγράφος σταμάτησε  
καὶ στὴ Φλωρεντία, ποὺ ἡ ἐπίδρασή της σφραγίζει μερικὰ ἀπὸ  
τὰ ἔργα του. Ἐπίσης ἐργάστηκε γιὰ τὸ δούκα τῆς Φερράρας, τὸν  
Λιονέλλο ντ’ Ἐστε, ἂν λάβωμε ὑπόψη μας τὸ διακανονισμὸ ὀφει-  
λῶν ποὺ πλήρωσαν οἱ ντ’ Ἐστε γιὰ πίνακές του ποὺ τοὺς εἶχε προ-  
μηθεύσει ἕνας Ἰταλὸς ἔμπορος, ὁ Πάολο Πότσιο, κάτοικος Βρυ-  
ξελλῶν. Στὶς Βρυξέλλες, ὅπου ἀνέπτυξε τὸ οὐσιαστικότερο μέρος  
τῆς δραστηριότητάς του, πέθανε ὁ Βάν ντέρ Βάνντεν, τὸν Ἰούνιο  
τοῦ 1464.

## “Ένας βαθὺς ἐρευνητὴς τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς

ALEXANDER DUCKERS

Σ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ τῆς παιδικῆς ἡλικίας καὶ τῆς νεότητος τοῦ  
Βάν ντέρ Βάνντεν ἔγιναν, στὸν τομέα τῆς ζωγραφικῆς,  
μερικὲς καινοτομίες ποὺ καθόρισαν τὴν ἐξέλιξη τῆς δυτικῆς  
τέχνης. Στὴ βόρεια Εὐρώπη βρέθηκαν νέες λύσεις γιὰ τὴν  
προοπτικὴ ἀπεικόνιση μακρινῶν χώρων καὶ γιὰ τὴν ἀνάπτυξη  
τοῦ χώρου στὶς ἐσωτερικὲς σκηνές, ὅπως μαρτυροῦν οἱ μικρο-  
γραφίες καὶ οἱ πίνακες τῶν ἀδελφῶν Λίμπουργκ, τοῦ Χοῦμπερτ  
καὶ τοῦ Γιάν βάν Ἀυκ. Ἡ ἐπιθυμία νὰ ὀργανωθῇ ἔτσι ὁ ἐξωτε-  
ρικὸς χώρος ὥστε νὰ περιλαμβάνῃ καὶ νὰ ἀνακαλῇ στὴ μνήμη  
τὸ καθετί, δίνει σιγὰ - σιγὰ ἕνα καινούριο ἐνδιαφέρον σὲ κάθε  
φαινόμενο ξεχωριστά, εἴτε πρόκειται γιὰ τὴν ποικιλία τῶν φυ-  
τῶν, τῶν λουλουδιῶν, τῆς χλόης, εἴτε γιὰ τὴν ὁμορφιὰ τῶν πο-  
λύτιμων ὑφασμάτων, τῶν κοσμημάτων, εἴτε ἀκόμα γιὰ τὴν ἀκτι-  
νοβολία τοῦ φωτὸς ποὺ λούζει τὰ ἀντικείμενα καὶ τὰ ὄντα, δη-  
μιουργώντας τὴ γενικὴ ἀτμόσφαιρα.

Ἡ ἀνθρώπινη μορφή ἀπεικονίζεται ἀπὸ τὸν Μαζάτσιο, στὴν  
Ἰταλία, σ’ ἕνα χῶρο τέλεια δομημένο· μέσα σ’ αὐτὸν ἐξελίσσε-  
ται καὶ τοποθετεῖται ἡ μορφή σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες μιᾶς  
νέας προοπτικῆς, ἥδη ἐπιστημονικῆς. Ἔτσι γεννιέται μιὰ και-  
νούρια σχέση ἀνάμεσα στὸ ἄτομο καὶ τὸ χῶρο, ἐνῶ καὶ τὰ  
δυὸ ὑπακούουν στοὺς ἴδιους αὐστηροὺς νόμους. Ἀπὸ τώρα κι  
ἔπειτα, ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ ν’ ἀποδώσῃ στὰ πράγματα  
τὴ φυσικὴ τους ὑπόσταση· κι αὐτὸ χάρις σ’ ἕνα ἰδανικὸ τῆς  
ὁμορφιάς ποὺ βασιζέται στὸν ἀρχαῖο πολιτισμό.

Τ Ο ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ πρόσωπο, μὲ τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ προκαλεῖ,  
δίνει μεγάλη ὥθηση στὴν τέχνη τῆς προσωπογραφίας·  
ἀπὸ κεῖ ἀντλεῖ αὐξημένη σημασία ἡ ψυχολογικὴ διεϊσδυση στὸ  
πρόσωπο ποὺ ἀπεικονίζεται. Τὶς λύσεις ποὺ δόθηκαν στὸ πρό-  
βλημα τοῦ χώρου στὸ Νότο, ὁ Βάν ντέρ Βάνντεν τὶς ἀγνοεῖ ἀκό-  
μα αὐτὰ τὰ χρόνια· οἱ προτιμήσεις του τὸν φέρνουν πιὸ κοντὰ  
στὴ μελέτη τῶν πρωτότυπων μορφῶν ποὺ πρότειναν οἱ Καμπέν  
καὶ Βάν Ἀυκ, δάσκαλοι τῆς διάχυτης φωτεινότητος καὶ τῆς  
ἀνανεωμένης ἐρμηνείας τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, ποὺ τὸν εἶ-  
χαν διαμορφώσει στὴν ἐφηβεία του.

Ὁ Ρομπέρ Καμπέν, ὁ πρῶτος δάσκαλος τοῦ Βάν ντέρ Βάν-  
ντεν, περνᾷ τὸ μαθητὴ του κατὰ μιὰ γενιά: σ’ αὐτὸν ἕνα ξεκάθα-

ρο φῶς, ποὺ δημιουργεῖ ζῶνες φωτεινότητος καὶ σκιάς ἔντονα  
διαχωρισμένες, συνοδεύει τὴν πλαστικὴ ἐπεξεργασία ὅλων τῶν  
λεπτομερειῶν τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς· καθένα ἀπ’ τὰ χαρακτη-  
ριστικά, μάτια, μέτωπο, πηγούνι, παίρνει τὴν ἀκριβῆ ἀξία του. Τὸ  
σχέδιο εἶναι πολὺ τονισμένο, καθαρὸ καὶ προσεγμένο· ὁ καλλιτέ-  
χνης φτάνει καμιά φορὰ νὰ δουλεύῃ γραμμικὰ τὶς πτυχές τῶν φο-  
ρεμάτων μὲ τέτοια ἀνεξαρτησία, ὥστε νὰ μὴν ἀνήκουν πιά παρὰ  
μόνο ἐπιφανειακὰ στὴ σύνθεση: δίπλα σὲ μορφές σχεδιασμένες  
μὲ εὐγένεια, ποὺ ἀνταποκρίνονται ἀπόλυτα στὸ περιεχόμενο τοῦ  
πίνακα, ὑπάρχουν καὶ ἄλλες μὲ ἀξία σχεδὸν ἀποκλειστικὰ διακο-  
σμητικῇ. Ἀδεξιότητες ὀλοφάνερες, εὐδιάκριτες ἀκόμα καὶ στὸν  
τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὰ ἀντικείμενα εἶναι σπαρμένα σὲ ὅλο τὸν  
πίνακα, μαρτυροῦν μιὰ ἔλλειψη ἰσορροπίας, μιὰ ὑποσυνείδητη  
ἀνησυχία. Τὰ ἐσωτερικὰ χάνονται μέσα σὲ μιὰ καλπάζουσα  
προοπτικὴ, ὅπου οἱ μορφές περιορίζονται, συμπιεσμένες στὸν  
ὅλο καὶ πιὸ περιορισμένο χῶρο μιᾶς πνιγρῆς ἀτμόσφαιρας.

Ἡ προοπτικὴ, ἕνα ἀπὸ τὰ παραστατικὰ προβλήματα ποὺ  
ἀπασχόλησαν περισσότερο τοὺς ζωγράφους αὐτῆς τῆς ἐποχῆς,  
εἶναι γιὰ τὸν Ρομπέρ Καμπέν πάνω ἀπ’ ὅλα ἕνα μέσο ἔκφρασης  
τοῦ βάθους, χάρις σὲ μιὰ ἐνδιάμεση περιοχὴ ποὺ ἔρχεται νὰ  
ἐνώσῃ δυὸ ζῶνες χώρου. Πραγματικὰ στὶς ἀρχές τοῦ δέκα-  
του πέμπτου αἰῶνα, στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Βορρά, τὸ ἐνδιάμεσο  
τιμῆμα εἶναι συνήθως λόφοι καὶ τὸ «μακρινὸ διάστημα» ἐμφανί-  
ζεται σὰν ἕνα ἀνεξάρτητο τοπίο πάνω ἀπὸ τὴν κοντινὴ σκηνή,  
μὲ τὴν ὁποία δὲν ἔχει πολὺ καθορισμένη σχέση. Ἡ λύση τοῦ  
Καμπέν, ποὺ εἶχε κιόλας υἱοθετηθῇ καὶ σ’ ἄλλα μέρη, γιὰ νὰ  
ἐπιτευχθῇ ἡ συνοχὴ τοῦ χώρου, εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ἀξιό-  
λογη: ἕνας δρόμος φιδωτὸς ξετυλίγεται πρὸς τὸ βάθος, φυτεμέ-  
νος δεξιὰ κι ἀριστερὰ μὲ δέντρα ποὺ τὸ μέγεθός τους, καθὼς μι-  
κραίνει βαθμιαίᾳ, δείχνει τὴν ἀπόσταση ποὺ μεγαλώνει. Ὁ Βάν  
ντέρ Βάνντεν καὶ οἱ ἄλλοι ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς του δὲν ἀργοῦν  
νὰ πάρουν αὐτὸ τὸ μοτίβο, δέντρα ἢ ἕνα μόνο δέντρο ποὺ τοπο-  
θετεῖται σὰν σημάδι, γιὰ νὰ πετύχουν τὴ συνοχὴ τοῦ χώρου:  
ἔτσι τὸ ἐνδιάμεσο πλάνο φορτίζεται μὲ μιὰ δική του ξεχωριστὴ  
ἀξία καὶ τὸ μάτι τοῦ θεατῆ ὁδηγεῖται σταδιακὰ πρὸς τὸ βάθος.

Στὸν πίνακα ἡ Παναγία τοῦ καγκελάριου Ρολέν (Λοῦβρο), ὁ  
Γιάν βάν Ἀυκ εἶχε υἱοθετήσει μιὰ ἀνάλογη λύση γιὰ τὴ σύν-



θεση, ζωγραφίζοντας στην ενδιάμεση ζώνη δυο πρόσωπα που κοιτάζουν το τοπίο με το ποτάμι και οδηγούν το βλέμμα του θεατή. Ο Γιάν βάν Άυκ από το 1432, δουλεύοντας μαζί με τον αδελφό του Χοϋμπερτ την εικόνα για την Άγια Τράπεζα της εκκλησίας του Άγιου Μπαβόν, στη Γάνδη, συγκέντρωνε και χρησιμοποιούσε όλες τις αξιοσημείωτες εξελίξεις της ζωγραφικής στις Κάτω Χώρες, δείχνοντας την εκπληκτική της πρόοδο. Αργότερα, στις μικρογραφίες του *Βιβλίου των Ώρων* του Τουρίνου, όλα τα προβλήματα της συνέχειας του χώρου φαίνονται να έχουν πιά λυθή, και ο χώρος εμφανίζεται σαν μια ένότητα που μέσα σ' αυτήν κάθε πρόσωπο, κάθε αντικείμενο κατέχει μια θέση φυσική. Αυτή η βασική συμβολή στην ανάπτυξη της φλαμανδικής τέχνης συνοδεύεται, στο έργο των Βάν Άυκ, από μια εκπληκτική πιστότητα στην πραγματικότητα: μπορεί κανείς να την παρατηρήσει είτε στα γυμνά — όπως το *Αδάμ και Εύα* του Άγιου Μπαβόν στη Γάνδη — είτε στα πορτραίτα του Γιάν που τα διακρίνουν ή εξαιρετική ψυχολογική διείσδυση και ή καταπληκτική ακρίβεια στις φόρμες. Ακόμα, στα έσωτερικά που έγιναν από τους δυο αδελφούς, αναπτύσσεται μια ασύλληπτη λαμπρότητα από μόνο το παιχνίδι ενός ζεστού φωτισμού, που δίνει τα αντικείμενα στην ατμόσφαιρα του πίνακα.

Φτάνοντας στα τριάντα του χρόνια ο Βάν ντέρ Βάουντεν χρησιμοποιεί τις τεχνοτροπικές λύσεις τόσο του Καμπέν, του δασκάλου του, όσο και του Βάν Άυκ. Στον πρώτο οφείλει όχι μόνο μια μεγάλη κυριαρχία στα έκφραστικά μέσα, αλλά και όρισμένα μοτίβα που σε λίγο θα τα χρησιμοποιή συχνά στους πίνακές του, όπως τον καναπέ στα άριστερά και την απλίκα που δεσπόζει στην καμινάδα στον *Ευαγγελισμό* του Λούβρου (γύρω στα 1435), που μοιάζουν πολύ με τα αντίστοιχα του Βωμού *Μερόντ* (Πύργος του Westerloo) που ζωγράφισε ο Καμπέν στα είκοσι του χρόνια: ή ακόμα τη στάμνα πάνω στο μπαούλο που εικονίζεται με παρόμοιο τρόπο σ' έναν άλλο πίνακα του Καμπέν και θέτει το ερώτημα για την πατρότητα ορισμένων θεμάτων της τελευταίας του δουλειάς: πραγματικά ο Καμπέν φαίνεται καθαρά ότι επηρεάστηκε από τον πρώην μαθητή του. Άλλα πάλι μοτίβα στον *Ευαγγελισμό* απηχούν θέματα αγαπητά στον Γιάν βάν Άυκ: το πολύφωτο, σαν παράδειγμα, και η διάταξη της γωνιάς του δωματίου με το κρεβάτι θυμίζουν το περίφημο *Ζεύγος Άρνολφίνι* του Βάν Άυκ (1434, σήμερα στην Έθνικη Πινακοθήκη του Λονδίνου).

Όμως η επίδραση του Βάν Άυκ είναι πολύ πιο ουσιαστική και δεν περιορίζεται στη χρησιμοποίηση μεμονωμένων παραστατικών στοιχείων. Στη ζωγραφική του Βάν Άυκ ή θαυμαστή σύνθεση, το λεπτό βάθος των έσωτερικών, ή θέση των προσώπων και ο διάχυτος φωτισμός δεν αποκαλύπτονται παρά με προσεκτική μελέτη του κάθε έργου του. Για την τέχνη του Βάν ντέρ Βάουντεν αυτή ή φωτεινότητα θα παίξει βασικό ρόλο. Αντίθετα με εκείνη του Καμπέν, που δημιουργεί αδιαπέραστες σκιές, ή δική του τυλίγει τρυφερά τα αντικείμενα, τα κάνει να κολυμπούν σε μια κοινή ατμόσφαιρα, χωρίς μ' αυτό να μειώνει τον ατομικό χαρακτήρα του καθενός, που είναι πάντα λεπτομερειακά σχεδιασμένο. Όμως, με τα χρόνια, ή γραμμική ακρίβεια των αντικειμένων γίνεται πιο έντονη στον Βάν ντέρ Βάουντεν, που πλησιάζει ασυναίσθητα στα έκφραστικά μέσα του πρώτου του δασκάλου και απομακρύνεται έτσι από τον Βάν Άυκ. Όπως κι αν είχαν τα πράγματα όμως, αυτή την εποχή ή σχέση του με τον Φλαμανδό καλλιτέχνη είναι ακόμα πολύ έντονη. Φαίνεται καθαρά στον *Άγιο Λουκά που ζωγραφίζει την Παναγία* (Βοστώνη), έργο σύγχρονο με τον *Ευαγγελισμό* του Παρισιού. Άλλα αυτό το έργο, παρά τη διάταξη της σύνθεσης που είναι συγγενική με την *Παναγία του καγκελάριου Ρολέν*, παρουσιάζει ολοφάνερα όρισμένα διακριτικά χαρακτηριστικά που διαφέρουν βαθύτατα από την προσωπική δραση του Βάν Άυκ.



2

Έτσι, ενώ ο τελευταίος αποβλέπει στο να εξυμνήση τις δυο εξουσίες — τη θεϊκή που αντιπροσωπεύεται από την Παναγία και το Βρέφος που εύλογεί, και την ανθρώπινη που αποδίδεται από την υπερήφανη στάση του γονατισμένου καγκελάριου — ο Βάν ντέρ Βάουντεν ζωγραφίζει τη σκηνή σαν να ήταν ένα έπεισόδιο σε αστικό σπίτι. Το δωμάτιο δεν έχει πιά, όπως στον προηγούμενο πίνακα, τοξοστοιχίες που να θυμίζουν έσωτερικό εκκλησίας ή ανακτόρου, παρά κολόνες που υποβαστάζουν τα δοκάρια της οροφής, και ή Παναγία ποζάρει με φυσικότητα για το πορτραίτο που φτιάχνει ο Άγιος Λουκάς: οί κολόνες και ο «ουρανός» από μεταξωτό ύφασμα δεν υπάρχουν εδώ παρά για να δείξουν το ύψηλο αξίωμα της Θεοτόκου. Στον Βάν ντέρ Βάουντεν ή εξύμνηση της μεγαλοπρέπειας των προσώπων, τυπικό χαρακτηριστικό του Βάν Άυκ, παραχωρεί τη θέση της σ' ένα ζωντανό ενδιαφέρον για την έντελως ανθρώπινη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στην Παρθένο Μητέρα, το Βρέφος και το βλέμμα του Άγιου Λουκά, βλέμμα έρευνητικό που ξέρει να είναι ταπεινό και εύλαβικό συνάμα μπροστά στην παρουσία της Θεότητας.

Άργά, αμετάκλητα, ή επίδραση του Βάν Άυκ στην τέχνη του Βάν ντέρ Βάουντεν λιγοστεύει: το φως δε δημιουργεί πιά ατμόσφαιρα, αλλά δίνει στερεότητα στη σύνθεση αποκαλύπτοντας τη δομή του σχεδίου: τα έσωτερικά και τα τοπία εμφανίζονται μέσα σε μια διάφανη καθαρότητα που κάνει τα αντικείμενα να ξεχωρίζουν ένα-ένα.



ΤΗΝ ΙΔΙΑ εποχή ο Βάν ντέρ Βάουντεν έμβαθύνει στην ψυχολογική ανάλυση των προσώπων και δίνει ένα δυνατό παράδειγμα της καινούριας τεχνοτροπίας του στην *Αποκαθήλωση* (που χρονολογείται γύρω στα 1440 και φυλάσσεται στο Πράντο της Μαδρίτης). Όλη ή κλίμακα του ανθρώπινου πόνου βρίσκεται ζωγραφισμένη σ' αυτόν τον πίνακα, από την ύποταγμένη και βαθιά απελπισία των ανδρών μέχρι τη σπαρακτική οδύνη των γυναικών· όμως ο πόνος, πάντοτε συγκρατημένος, δεν εξωτερικεύεται ποτέ με ιδιαίτερα ζωηρές χειρονομίες. Ζωγραφισμένη με μια βαθιά καλλιτεχνική αίσθηση, ή Μαρία Μαгдаληνή εμφανίζεται διπλωμένη στα δυο από ένα βουβό πόνο. Η ίδια ή δομή της σύνθεσης επαναλαμβάνει, αναπτύσσοντας την, τη στάση της Αγίας: ο Ιωάννης, σκυμμένος προς το μέρος της λιπόθυμης Παναγίας, κλείνει την παρένθεση που άνοιξε ή στάση της Μαгдаληνής. Άνάμεσα σ' αυτούς, τα υπόλοιπα πρόσωπα, συντριμμένα από την οδύνη, συγκεντρώνονται γύρω από τις δυο κεντρικές μορφές του Χριστού και της Μητέρας Του, που ενώνονται στον ίδιο άξονα από τις δυο παράλληλες διαγώνιες των σωμάτων τους.

Η ψυχολογική λεπτότητα αυτού του έργου ξεχωρίζει άμεσα τον Βάν ντέρ Βάουντεν από τους άλλους μεγάλους Φλαμανδούς καλλιτέχνες της εποχής του και δείχνει καθαρά την κλίση του στην προσωπογραφία. Είχε κιόλας ζωγραφίσει, γύρω στα τριάντα του, το πορταίτο του Γκυγιόμ Φιλλάστρ, καθώς και μιας νέας γυναίκας (Βερολίνο), χωρίς όμως να απομακρύνεται ακόμα από την έπιρροή των προτύπων του Γιάν βάν Άυκ. Αντίθετα, τα πορταίτα που ακολούθησαν είναι όλα ζωγραφισμένα με την τελευταία τεχνοτροπία του: μ' αυτά ανακαλύπτει, μπορούμε να πούμε, ένα νέο εικονογραφικό τύπο, ενώνοντας σε ένα δίπτυχο την εικόνα του δωρητή και της Παναγίας που παριστάνεται ως τη μέση με το Βρέφος. Συνήθως ο πρώτος ενώνει τα χέρια και ή Παναγία προσφέρει το στήθος στον Ίησού ή Τόν κρατά στην άγκαλιά Της, ενώ Αυτός ξεφυλλίζει ένα βιβλίο ή παίζει με κάποιο αντικείμενο.

Πρέπει να σημειώσωμε τη σημασία των χειριών στο έργο του Βάν ντέρ Βάουντεν: όχι μόνο τα μελετά και τα ζωγραφίζει με μια ευαισθησία που συμπληρώνει την ψυχολογική ακρίβεια που εκφράζει κιόλας το πρόσωπο, παρά τα χρησιμοποιεί και για να δημιουργήση την ψευδαίσθηση του χώρου. Όταν τα χέρια του δωρητή, το Βρέφος και τα χέρια της Παναγίας βρίσκονται τοποθετημένα στην ίδια διαγώνιο, προκαλούν το βλέμμα του παρατηρητή να διεισδύση ως το βάθος, ως το πιο μακρινό σημείο του πίνακα. Όταν εικονίζεται μόνο ή Παρθένος και το Βρέφος, ο χώρος αποδίδεται από τη σμίκρυνση, για λόγους προοπτικής, του σώματος του Ίησού που απλώνει το χέρι του στο βιβλίο ή στα μαλλιά της Παναγίας με πολλή κίνηση και ζωντάνια. Αυτή ή ικανότητα, να δημιουργή την έντύπωση του χώρου με τη διάταξη και το σχέδιο των ίδιων των προσώπων, είναι ένα από τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του Βάν ντέρ Βάουντεν. Ήδη στην *Προσκύνηση του Βρέφους* του τρίπτυχου που είναι γνωστό σαν *Βωμός της Γρανάδας* (Γρανάδα και Νέα Υόρκη) ή Μαρία και ο Ίωσήφ ζούν σε ένα χώρο που γίνεται αίσθητός χάρη στην τοποθέτησή τους κατά μήκος δύο διαγωνίων που αποκλίνουν. Όμοια στην *Αποκαθήλωση* του Πράντο το μικρό βάθος δίνει στα σώματα την πλαστική αξία μιας αποτύπωσης ακόμα πιο συναρπαστικής.

Πιο ελεύθερη, απεναντίας, είναι ή απόδοση του χώρου στη *Σταύρωση* της Βιέννης (1440 - 1445). Σ' αυτήν ή απόσταση ανάμεσα στα πρόσωπα αποδίδεται με μεγάλη πιστότητα, σύμφωνα με τη φυσική όραση· εδώ το ενδιάμεσο πλάνο έχει άλση, δέντρα, λόφους, και το τοπίο του βάθους επεκτείνεται και στα τρία φύλλα του τρίπτυχου, ένοποιώντας έτσι περισσότερο τη σύνθεση.

Άλλά το πιο τυπικό παράδειγμα των λύσεων που δίνει ο Βάν ντέρ Βάουντεν στα προβλήματα του χώρου είναι το τρίπτυχο του *Βωμού του Αγίου Ιωάννη* στο Βερολίνο. Χρησιμοποιώντας πάλι τη δομή του *Βωμού της Γρανάδας*, ο καλλιτέχνης δίνει σε κάθε πίνακα του τρίπτυχου ένα αρχιτεκτονικό πλαίσιο, σύμφωνα με μια παλιά παράδοση του Μεσαίωνα στις νότιες περιοχές των Κάτω Χωρών και τη Ρηνανία· οί κύριες σκηνές είναι τοποθετημένες ανάμεσα στις άψίδες. Οί αρχιτεκτονικές δομές αποτελούν κι αυτές μέρος της ζωγραφικής απεικόνισης, ανήκουν όμως ταυτόχρονα και στον κόσμο του θεατή, που το βλέμμα του έτσι οδηγείται στο βάθος του χώρου. Οί τρεις πίνακες ενώνονται από την προοπτική που στους δύο άκραίους συγκλίνει προς το κεντρικό θέμα, όπου ή Βάπτισμα του Χριστού διατάσσεται σύμφωνα με δυο διαγώνιες. Ακολουθώντας λύσεις προοπτικής εξαιρετικά επιδέξιες, τα πρόσωπα των κύριων σκηνών συνδέονται, όπως σημειώνει ο Πανόφσκυ, με το πίσω πλάνο, ιδιαίτερα στο δεξιό φύλλο, όπου ή συνέχεια του χώρου αποκαθίσταται καθαρά από το πρώτο πλάνο μέχρι το βάθος. Η σκηνή του *Αποκαθίσεως*, που είναι από μόνη της εξαιρετικά δυνατή, τονίζεται ακόμα πιο δραματικά από τις καμπύλες που περιγράφουν τη στάση του δήμιου και της Σαλώμης. Και εδώ ή κίνηση εκφράζει τη συγκίνηση. Στην έντονη δραματικότητα του πρώτου πλάνου αντιπαράθεται ή μακριά και ήρεμη σειρά διαμερισμάτων προς τα πίσω, που ξεχωρίζουν το ένα από το άλλο με τις άψίδες και τις πλακοστρώσεις τους· με το ενδιάμεσο πλάνο πραγματοποιείται ή μετάβαση χάρη στην παρουσία κομπάρσων, που για μια στιγμή συγκρατούν την προσοχή του παρατηρητή ώσπου το βλέμμα του τελικά να οδηγηθί προς το βάθος χάρη στην προοπτική των άψιδων και των πλακοστρώσεων. Έτσι το ενδιάμεσο πλάνο γίνεται κι αυτό ένα έπεισόδιο της αφήγησης.

Το τρίπτυχο αυτό θα πρέπει ίσως να χρονολογηθί στην περίοδο που αντιστοιχεί στο ταξίδι του Βάν ντέρ Βάουντεν στην Ίταλία, λίγο πριν ή λίγο μετά. Οί λύσεις που δίνει εδώ στα προβλήματα της προοπτικής δείχνουν πως ο ζωγράφος έχει καινούριες απόψεις και μια εύρηματική τόλμη που δεν συναντά κανείς σε κανέναν άλλο σύγχρονό του στην Εύρώπη του Βορρά. Αυτή ή ζωγραφική απόδοση του χώρου δε βασίζεται στη γεωμετρική κατασκευή της προοπτικής· είναι καθαρά εμπειρική· ακόμα και την εποχή που ο καλλιτέχνης θα πάη στη Φλωρεντία δε θα υίοθετήση την καινούρια επιστημονική μέθοδο για την απόδοση της προοπτικής. Στα μάτια του ή προοπτική διατρέχεται από δυναμικές φορτίσεις που δίνουν ζωή ακόμα και στα τοπία του ονομαζόμενου «μακρινού χώρου». Μόνον ο Άλμπρεχτ Ντύρερ, που ήρθε αργότερα στην Ίταλία, θα υίοθετήση την επιστημονική προοπτική και θα τη συνδυάση με τις νέες μορφοπλαστικές λύσεις του Βορρά. Ο Βάν ντέρ Βάουντεν δεν έμπνέεται από την ιταλική ζωγραφική παρά μόνο σε ό,τι άφορά τη στάση των μορφών και μερικά ειδικά θέματα.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ του έπαφή με την τέχνη της χερσονήσου, ένας όρισμένος αριθμός έργων που τα ζωγράφισε μάλλον επί τόπου δείχνουν φανερά την ιταλική επίδραση. Έτσι ή *Ιερή Συνομιλία* (Φραγκφούρτη) είναι έμπνευσμένη από έναν πίνακα του Βενετσιάνο με το ίδιο θέμα (Πανόφσκυ), και ή *Ταφή* της Πινακοθήκης Ουφφίτσι (Φλωρεντία) πηγάζει από ένα παρόμοιο έργο του Φρά Άντζέλικο ή της σχολής του (σήμερα στο Μόναχο) και προσφέρει ένα τυπικό παράδειγμα του τρόπου που είχε ο Βάν ντέρ Βάουντεν να δημιουργή την έντύπωση του χώρου με τη διάταξη των προσώπων.

Λίγο μετά την επιστροφή του από την Ίταλία, κατά πάσα πιθανότητα, ο Βάν ντέρ Βάουντεν άρχισε το πιο σημαντικό του έργο: τη *Δευτέρα Παρουσία* του Νοσοκομείου της Μπών, στη Βουργουνδία. Σ' αυτό το έργο όρισμένοι εικονογραφικοί νεωτερισμοί, σε σύγκριση με τις απεικονίσεις του ίδιου θέματος



ὅπως γίνονταν τὸ δέκατο πέμπτο αἰῶνα, εἶναι χαρακτηριστικοὶ τοῦ καλλιτέχνη: ὁ Χριστὸς κάθεται πάνω σ' ἓνα οὐράνιο τόξο, σύμφωνα με τὴν ἑρμηνεία τῆς Ἀποκάλυψης, καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ ἐπιστροφή στὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία τοῦ Μεσαίωνα. Ἡ ζυγαριὰ βαραίνει πρὸς τὸ μέρος τῶν κολασμένων καὶ ὄχι τῶν δικαίων, ἀντίθετα ἀπ' ὅ,τι συνηθιζόταν. Ἡ κόλαση εἶναι ἓνα ἀπότομο βάραθρο· δὲν ἔχει καθόλου τοὺς χοντροειδεῖς δαίμονες ποὺ βλέπει κανεῖς συχνὰ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Βορρά· γιὰ νὰ ὑπακούσουν στὴν τελικὴ κρίση, ἐκλεκτοὶ καὶ καταδικασμένοι εἶναι γυμνοὶ καὶ ὄχι ντυμένοι σύμφωνα με τὴ θέση τους στὴ γῆ, με μιὰ γυμνότητα ὅμως ποὺ ἔχει ἐπίγνωση τῆς ντροπῆς, ὄχι σὰν τὴ γυμνότητα τῆς ἀρχαιότητος, τὴ γεμάτη φυσικὴ ἄνεση.

Ἡ ἐπαφὴ με τὴν Ἰταλικὴ ἀναγέννηση, καὶ ἰδιαίτερα με τὸν Μαζάτσιο, εἶναι φανερὴ σ' αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα. Ὁ Μπέεν-κεν φτάνει στὸ σημεῖο νὰ ἀναγνωρίσῃ σὲ δυὸ ἁμαρτωλοὺς ποὺ ἀπομακρύνονται τοὺς τύπους τοῦ Ἀδάμ καὶ τῆς Εὕας, ποὺ εἶχε ἀναπαραστήσῃ ὁ Μαζάτσιο στὸ παρεκκλήσι Μπραγκάτσι. Πίσω τους ἡ Μαρία, ὁ Ἅγιος Ἰωάννης καὶ οἱ Ἀπόστολοι ἔχουν μιὰ βαρύτητα καὶ μιὰ μνημειακὴ ἀξία ἄγνωστες μέχρι τότε, σίγουρα ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ Μαζάτσιο. Τὸ *Τρίπτυχο Μπράκ* (Λοῦβρο), ζωγραφισμένο κι αὐτὸ λίγο μετὰ τὸ ταξίδι τοῦ καλλιτέχνη, ἀποκαλύπτει τὴν ἰταλικὴ ἐπίδραση, ἰδιαίτερα στὰ πρόσωπα ποὺ τοποθετοῦνται στὸ πρῶτο πλάνο σὲ μοῦστο καὶ ποὺ τὰ κεφάλια τους ἔρχονται πιὸ ψηλὰ ἀπὸ τὸν ὀρίζοντα. Στὴν πραγματικότητά αὐτὴ ἡ μέθοδος παρακάμπτει τὰ προβλήματα τῆς συνέχειας τοῦ χώρου καί, ἐλευθερώνοντας τὰ πρόσωπα ἀπὸ τὶς ἀπαιτήσεις αὐτῆς τῆς συνέχειας, ἐπιτρέπει στὸν Βὰν ντέρ Βάουντεν νὰ ἐκθειάσῃ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Δημιουργοῦ τοῦ Κόσμου. Τελικὰ δυὸ ἔργα του γιὰ Ἁγίες Τράπεζες συνοψίζουν ὅλους τοὺς πειραματισμούς του: τὸ τρίπτυχο τοῦ *Βωμοῦ τοῦ Μπλαντελέν* (Βερολίνο), ζωγραφισμένο ἀνάμεσα στὰ 1440 καὶ 1445, καὶ τοῦ *Βωμοῦ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος* (Μόναχο), ποὺ εἶναι λίγο μεταγενέστερο. Τὸ πρῶτο ἀπ' αὐτὰ τὰ ἔργα τὸ εἶχε παραγγεῖλει στὸ ζωγράφο ὁ Πέτρος Μπλαντελέν, θησαυροφύλακας τοῦ δούκα τῆς Βουργουνδίας (οἱ πιὸ σημαντικοὶ πελάτες τοῦ Βὰν ντέρ Βάουντεν ἀνήκουν σ' αὐτὴ τὴν αὐλὴ), γιὰ τὴν κεντρικὴ ἐκκλησίᾳ τῆς μικρῆς πόλης τοῦ Μίντελμπουργκ ποὺ τὴν εἶχε χτίσει ὁ ἴδιος. Ἡ ἐνότητα τῶν τριῶν πινάκων ἐπιτυγχάνεται με τὴ συνέχεια τοῦ χώρου, με τὸν προσανατολισμὸ τῶν προσώπων τῶν πλάγιων πινάκων πρὸς τὴν Παναγία, ποὺ βρίσκεται στὸ κέντρο τοῦ μεσαίου πίνακα, καὶ τέλος με τὴν ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα τοῦ Αὐγούστου, στὴν ἀριστερὴ πλευρά, καὶ τοῦ πιὸ ἡλικιωμένου ἀπὸ τοὺς τρεῖς Μάγους, στὴ δεξιὰ πλευρά. Στὴν τέλεια ἰσορροπία τῆς σύνθεσης ἀνταποκρίνεται ἡ γεμάτη ἐμπιστοσύνη ἡρεμία τῶν προσώπων ποὺ ἔχουν γονατίσει γύρω ἀπὸ τὸ Βρέφος.

Ἡ *Σταύρωση* τοῦ Ἑσκοριάλ εἶναι σίγουρα ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Βὰν ντέρ Βάουντεν, μιὰ δραματικὴ σκηνὴ σκοτεινὴ καὶ ἀπογυμνωμένη ὅπου δὲν ὑπάρχει τίποτα, οὔτε ἡ παραμικρὴ λεπτομέρεια, ποὺ νὰ μὴν εἶναι ἀπαραίτητο. Ἐδῶ ὁ ζωγράφος ἀπαρνιέται ἀκόμα καὶ τὴν ποικιλία καὶ τὴ λάμψη τῶν χρωμάτων (ὁ πίνακας εἶναι ζωγραφισμένος σὲ γκρίζους τόνους, με ἐλάχιστες πινελιὲς ἀπὸ ἄλλα χρώματα) γιὰ νὰ κἀνῃ αἰσθητὴ τὴν ἀπέραντη μοναξιά τῶν θλιμμένων, ποὺ τὴν ἀγωνία τους τὴν ξεπερνᾷ μόνο ἡ τραγικὴ θέα τοῦ Ἑσταυρωμένου. Τὸ χρῶμα τοῦ Βὰν ντέρ Βάουντεν πηγάζει ἀπὸ τὴ μεσαιωνικὴ εἰκονογραφία, σύμφωνα με ἓνα κώδικα ἀντιστοιχίας χρωμάτων — νοημάτων, καὶ τείνει νὰ ἐκφράσῃ ἀπὸ μόνο του τὸ περιεχόμενο τῆς παράστασης. Γι' αὐτὸ ἡ Παρθένος εἶναι ντυμένη, ὅπως τὸ θέλει ἡ παράδοση, με μπλε ροῦχα· ὅταν ὅμως φοράῃ κόκκινα, ὅπως στὸ *Θρήνο* τοῦ *Βωμοῦ τῆς Γρανάδας*, αὐτὸ γίνεται, σύμφωνα με τὸν Πανόφσκυ, γιὰ νὰ θυμίσῃ τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ,



3

ἐνῶ στὴν *Εμφάνιση τοῦ Χριστοῦ* τὸ μπλε τῆς φορεσιᾶς τῆς εἶναι σύμβολο σταθερῆς πίστεως.

Συνολικὰ δὲν μπορεῖ νὰ πῇ κανεῖς πὼς ὁ Βὰν ντέρ Βάουντεν ἀνακάλυψε, ὅπως ὁ Γιὰν βὰν Ἄυκ, νέες δυνατότητες στὴ ζωγραφικὴ, ὅμως εἶναι σίγουρα ἓνας βαθὺς ἐρευνητὴς τῆς σκέψης. Τὰ πρόσωπά του ἔχουν μιὰ πίστη, ἓνα ἀνάστημα καὶ μιὰ ἀνθρώπινη ἔνταση μοναδικὰ στὴ μέχρι τότε ζωγραφικὴ καὶ τὰ πορτραῖτα του φτάνουν σὲ μιὰ ψυχολογικὴ διείσδυση βάθους ἄγνωστο ἀκόμα στὴν ἐποχὴ του.

Ἡ ἐπίδρασή του, με τὶς λύσεις ποὺ προτείνει στὰ προβλήματα προοπτικῆς καὶ ὀρισμένων εἰκονογραφικῶν νεωτερισμῶν (π.χ. ἡ ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας ὡς τῆ μέσης) εἶναι ὀλοφάνερη σὲ ὅλη τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Βορρά τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα. Μεγάλοι καλλιτέχνες, ὅπως ὁ Ντίρικ Μπόουτς καὶ ὁ Μάρτιν Σονγκάουερ, τοῦ ὀφείλουν τὸ οὐσιαστικὸ μέρος τοῦ ἔργου τους. Ὁ Νικόλαος Κουζάνος ὀνομάζει τὸν Ρογήρο βὰν ντέρ Βάουντεν «μέγιστο ζωγράφο», ὁ Φάτσιους τὸν συγκαταλέγει, μαζί με τὸν Τζεντίλε ντὰ Φαμπριάνο, τὸν Πιζανέλλο καὶ τὸν Γιὰν βὰν Ἄυκ, ἀνάμεσα στοὺς πιὸ μεγάλους καλλιτέχνες τοῦ καιροῦ του, κι ὅλ' αὐτὰ δὲν εἶναι παρὰ τιμὲς ἀντάξιες τοῦ ἐξαιρετικοῦ του ταλέντου.



# “Ένας Εύρωπαῖος ζωγράφος

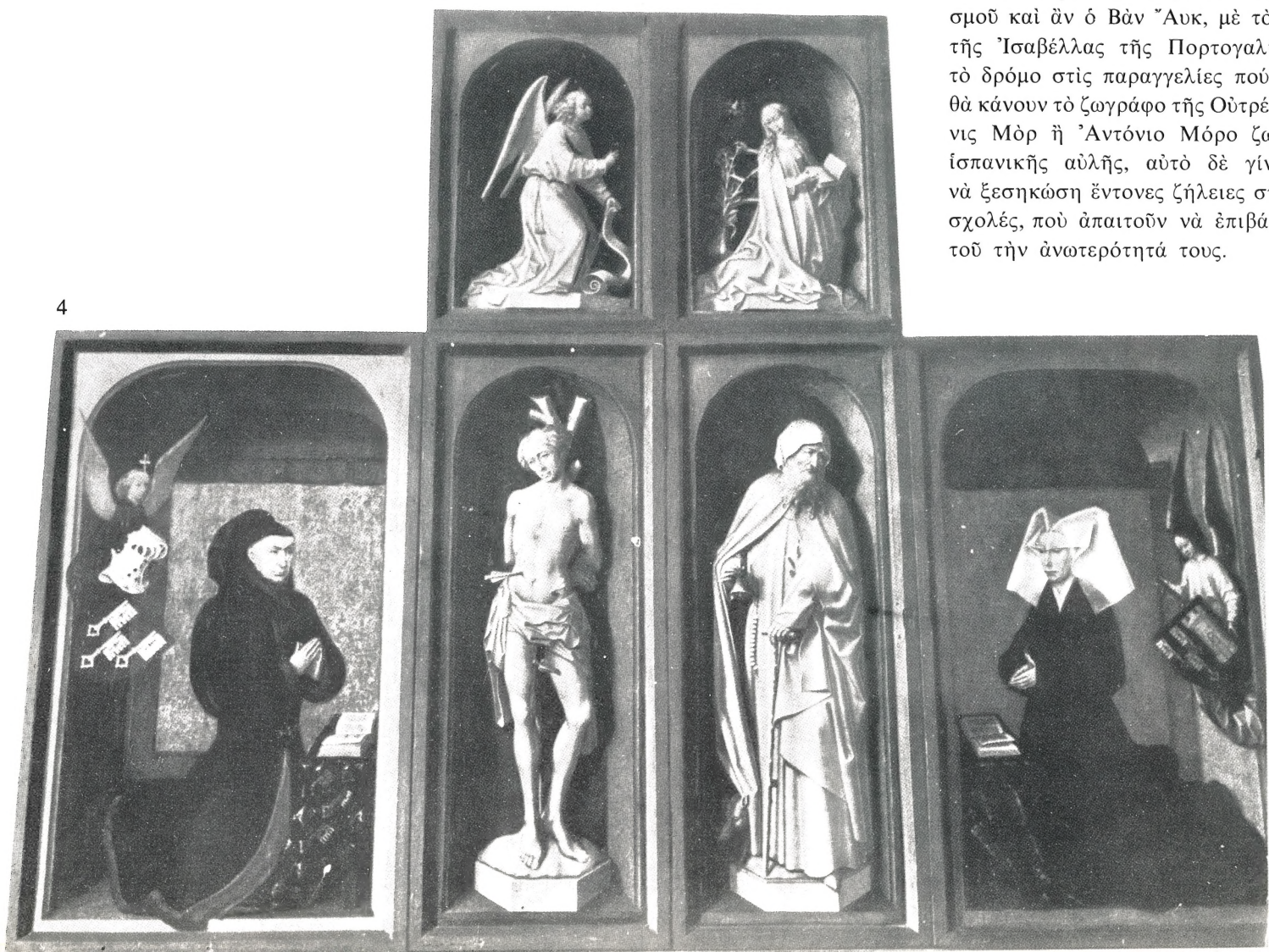
F. GROUVEL

ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ τοῦ δέκατου πέμπτου αἰ-  
ώνα, ὅπου ἡ τέχνη ταλαντεύεται ἀνά-  
μεσα στίς θεολογικὲς ἀπαιτήσεις καὶ τοὺς  
πειρασμοὺς ἑνὸς νέου παγανισμοῦ, ἡ θέ-  
ση τῆς φλαμανδικῆς ζωγραφικῆς καθορί-  
ζεται μὲ ἀρκετὰ ξεχωριστὸ τρόπο. Τόπος  
διέλευσης καὶ πορείας, ἔπαθλο διαδοχικῶν  
κατακτήσεων, ἡ Φλάνδρα ἐπιβεβαιώνει ἀπὸ τοὺς  
ἄγριους ἀγῶνες ποὺ τὴν κατασπαράζουν,  
ἐνῶ οἱ μελλοντικὲς τῆς ἐλευθερίας ὠριμά-  
ζουν μέσα στὴ σιωπὴ. Καὶ αὐτό, ὅχι για-  
τί δὲν ἔχει τίποτα νὰ πῇ, παρὰ γιατί σ’ αὐ-  
τὸ τὸ κεφάλαιο τῆς ἱστορίας δὲν ἔχει φωνή:  
ἡ ἀλαζονικὴ κυριαρχία τῶν δουκῶν  
τῆς Βουργουνδίας ἔχει ἀκόμα τὴ σφραγίδα  
ἐνὸς ἀδιάλλακτου φεουδαρχικοῦ πνεύμα-  
τος. Ἡ μόνη γλώσσα ποὺ ἐπιτρέπεται στίς  
ὑποδουλωμένες ἐπαρχίες εἶναι ἡ γλώσσα  
τῆς τέχνης: στίς Κάτω Χῶρες ἡ τέχνη τά-  
χθηκε νὰ μεταδώσῃ ἕνα ἀπὸ τὰ πληρέστερα  
μηνύματα ποὺ μεταδόθηκαν ποτὲ στοὺς  
ἀνθρώπους. Ἡ τέχνη αὐτὴ εἶναι κοντινὴ  
στὴν πραγματικότητα, ἀφοῦ ριζώνει στὴν  
πιὸ περιορισμένη γῆ, καὶ ταυτόχρονα στρέ-  
φεται μὲ ἔνταση πρὸς τὴ μόνη δυνατὴ δι-  
έξοδο, τὴν πνευματικὴ κορύφωση μιᾶς νο-  
σταλγικῆς ἐλπίδας. Δὲν εἶναι καθόλου τυ-  
χαῖο ὅτι συνήθως χρησιμοποιεῖται ὁ πλη-  
θυντικὸς γι’ αὐτὴ τὴ μικρὴ περιοχὴ: ὑπάρ-  
χουν πραγματικὰ τόσες Φλάνδρες ὅσες καὶ  
πόλεις· ἡ Φλάνδρα τῆς Βρυγῆς καὶ ἐκεῖνη  
τῆς Τουρναί, ἡ Φλάνδρα τῶν Βρυξελλῶν,  
ἡ Φλάνδρα τῆς Ἀμβέρσας καὶ ἡ ἄλλη  
τῆς Γάνδης.

Στὴν Τουρναί, ὅπου γεννήθηκε ὁ Βάν  
ντὲρ Βάυντεν, ἡ τέχνη εἶχε πάρει τὸν προη-  
γούμενο αἰῶνα μιὰ ἀποφασιστικὴ στροφὴ:  
γράφτηκε στὴν πέτρα μὲ τοὺς θαυμαστοὺς  
τάφους, τόσο κοντὰ ἀκόμα στὸ γοτθικὸ  
ρυθμὸ, καὶ συνάμα τόσο κοντὰ σ’ ἕναν και-  
νούριο νατουραλισμό. Αὐτὴ ἡ γλώσσα τῆς  
γλυπτικῆς, ποὺ ὁ Σλοῦτερ θὰ τὴν ὀδηγήσῃ  
ὡς τὴν τελειότητα στὸ παρεκκλήσι τῆς  
Chartreuse de Champmol, στὴν Ντιζόν, προ-  
ετοιμάζει τὸ θαυμάσιο ἐκφραστικὸ μέσο  
τῶν Φλαμανδῶν ζωγράφων ποὺ τὸ πινέλο  
τοὺς ἔχει τὴν ἀκρίβεια ἐνὸς ἐργαλείου χα-  
ρακτικῆς.

Τιμᾷ τοὺς δοῦκες τῆς Βουργουνδίας τὸ  
γεγονὸς ὅτι μπόρεσαν νὰ διακρίνουν, πα-  
ρὰ τίς ἀμοιβαῖες παρανοήσεις ποὺ τοὺς  
ἔφερναν ἀντιμέτωπους μὲ τοὺς ὑπηκόους  
τοὺς, τὴν παγκόσμια ἀξία μιᾶς τέχνης τό-  
σο τοπικῆς. Θὰ ἔπρεπε νὰ μποροῦσε κα-  
νεὶς νὰ περιγράψῃ λεπτομερειακὰ αὐτὲς  
τίς σχέσεις, αὐτὲς τίς γόνιμες ἀνταλλα-  
γές, ὅπου ἡ ἀλληλοδιείσδυση ἐπαρχιῶν τό-  
σο καθαρὰ ξεχωριστῶν ἐπιτρέπει νὰ μαν-  
τέψῃ κανεὶς μάλλον παρὰ νὰ δῇ μιὰ δυ-  
νατότητα ἐνότητας. Λίκνο τῆς εἶναι τὰ  
διάφορα ποτάμια καὶ ὁ Ρήνος, ποὺ δὲν ἔ-  
χει ἀκόμα τὸ χαρακτήρα τοῦ συνόρου καὶ  
περισσότερο φέρνει σὲ ἐπαφὴ παρὰ χω-  
ρίζει τοὺς πληθυσμοὺς στίς ὄχθες του. Πλου-  
τισμένες ἀπὸ ἕνα ἐμπόριο σὲ ἄνθησι, οἱ  
πόλεις ποὺ βρίσκονται πάνω στοὺς με-  
γάλους ὑδάτινους δρόμους, σ’ ὅποια χώρα  
κι ἂν ἀνήκουν, ἀπλώνουν συνεχῶς τὴν ἐπι-  
-

ροὴ τους. Ἡ Κολωνία δίνει ἕνα παράδει-  
γμα πού, ὅλο τὸ δέκατο πέμπτο αἰῶνα, θὰ  
τὸ ἀκολουθήσουν ὄχι μόνο ἡ Γερμανία ἀλ-  
λὰ καὶ ὅλες οἱ Φλάνδρες. Αὐτὴ ἡ δυνα-  
μικὴ ἄνθησις δὲν περιορίζεται στὸν ἴδιο  
τὸ χῶρο ὅπου γεννιέται, παρὰ προκαλεῖ  
μακρινοὺς ἀντίλαλους, γιατί οἱ διαστάσεις  
τῆς Εὐρώπης εἶναι στὰ μέτρα τοῦ καθολι-  
κοῦ κόσμου. “Ὅταν ὁ Λουβαῖν θέλῃ νὰ ιδρύ-  
σῃ ἕνα Πανεπιστήμιο, εἶναι ἀναγκασμένος  
νὰ στείλῃ στὴ Ρώμη μιὰ ἀποστολὴ ἐπιφορ-  
τισμένη νὰ ζητήσῃ τὴν παραχώρηση ἐξου-  
σιοδότησης ἀπὸ τὸν πάπα· αὐτὸ γίνεται  
τὸ 1425 καὶ ὁ πάπας Μαρτίνος Ε΄, φίλος  
τῶν τεχνῶν, δέχεται εὐνοϊκὰ καὶ τὴν αἴ-  
τηση καὶ τὴν προσφορὰ ἐνὸς ἔργου πού,  
λίγα χρόνια ἀργότερα, θὰ κοσμήσῃ, στὴν  
Καστίλλη, τὸ Μοναστήρι τοῦ Μιραφλό-  
ρες. Δημιουργὸς του εἶναι ὁ Βάν ντὲρ  
Βάυντεν, ποὺ γίνεται ἔτσι, ὅσο καὶ ὁ Γιάν  
βάν “Αυκ, ἀντιπρόσωπος τῆς τέχνης τοῦ  
βορρᾶ στίς δύο χερσονήσους. Ὁ διεθνὴς  
χαρακτήρας αὐτῶν τῶν καλλιτεχνικῶν σχέ-  
σεων φαίνεται καλὰ στὸ ἔργο καὶ τὴ ζωὴ  
τοῦ Βάν ντὲρ Βάυντεν. Μέσα ἀπὸ τίς δυσ-  
κολίες μιᾶς βιογραφίας ποὺ εἶναι ἀκόμα  
ἀκαθόριστη, παρὰ τίς προσπάθειες διακε-  
κριμένων ἱστορικῶν τῆς τέχνης, ξεχωρί-  
ζει κανεὶς καθαρὰ τοὺς δρόμους ποὺ ἀκο-  
λουθοῦν τὰ ταξίδια τοῦ καλλιτέχνη καὶ τῶν  
ἔργων του στὴν Εὐρώπη. Οἱ ἀνταλλαγές,  
ποὺ τίς καθιέρωσαν τόσο ἡ πολιτικὴ ὅσο  
καὶ τὸ ἐμπόριο, γεννοῦν ἀντιζηλιεῖς ἀνάμε-  
σα στίς διάφορες σχολές καὶ προκαλοῦν  
μιὰ ὑγιὴ ἄμιλλα ποὺ θὰ συνεχιστῇ τοὺς  
ἐπόμενους αἰῶνες. Ἡ Ἰσπανία εἶναι ἕνα  
ἀπὸ τὰ κύρια πεδία αὐτοῦ τοῦ ἀνταγωνι-  
σμοῦ καὶ ἂν ὁ Βάν “Αυκ, μὲ τὸ πορτραῖτο  
τῆς Ἰσαβέλλας τῆς Πορτογαλίας, ἀνοίγῃ  
τὸ δρόμο στίς παραγγελίες πού, ἀργότερα,  
θὰ κάνουν τὸ ζωγράφο τῆς Οὐτρέχτης “Αντό-  
νις Μόρ ἢ “Αντόνιο Μόρο ζωγράφο τῆς  
ἰσπανικῆς αὐλῆς, αὐτὸ δὲ γίνεται χωρὶς  
νὰ ξεσηκώσῃ ἔντονες ζήλειες στίς ἰταλικὲς  
σχολές, ποὺ ἀπαιτοῦν νὰ ἐπιβάλλουν παν-  
τοῦ τὴν ἀνωτερότητά τους.







5

Ἐνῶ ὁ Βάν ντέρ Βάνντεν ἐξακολουθεῖ τὸ ἔργο του στὶς Βρυξέλλες, σὰν ἐπίσημος ζωγράφος τῆς πόλης, μὲ τὰ μεγάλα ἱστορικά ἔργα ποὺ διακοσμοῦν τὸ Δημαρχεῖο, ἡ φήμη του μεγαλώνει. Οἱ ταξιδιωτές, ποὺ ἐπισκέπτονται περαστικοὶ αὐτὴν τὴ σὲ πλήρη ἀνάπτυξη πόλη, θὰ διακηρύξουν πολὺ μακριὰ τὸ θαυμασμό τους. Ὁ Ζώρς ντὲ Σαλύς, τότε ἐπίσκοπος τῆς Λωζάννης, ἄραγε εἶδε τὰ ἔργα αὐτὰ ἢ ἄκουσε μόνο νὰ μιλοῦν γι' αὐτά; Ἄραγε ὅταν ὁ Βάν ντέρ Βάνντεν πέρασε ἀπὸ τὴν Ἑλβετία πηγαίνοντας στὴ Ρώμη, ἔδωσε ὁ ἴδιος τὰ ἀπαραίτητα στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀναπαραγωγὴ τους σὲ ταπισερί; ὅπως-δήποτε, αὐτὸ τὸ ἐκπληκτικὸ σύνολο ὑπάρχει πάντα στὴ Βέρνη, θυμίζοντας τὸ ἀντίστοιχο τῶν Βρυξελλῶν (ποὺ δυστυχῶς καταστράφηκε τὸ 1695 ἀπὸ τὰ στρατεύματα τοῦ στρατάρχη ντὲ Βιλλερουά) καὶ μαρτυρώντας τὴν πλατιὰ ἀκτινοβολία τοῦ δημιουργοῦ του. Ἡ τέχνη τῆς ταπισερί, τόσο τυπικὰ μεσαιωνικὴ καὶ βόρεια, ἀφοῦ προσπαθεῖ νὰ δώσῃ κάποια ζεστασιά σὲ κατοικίες παγερές, σὲ χῶρες μὲ τραχὺ κλίμα, ὑπῆρξε ἴσως ἓνας ἀπὸ τοὺς καλύτερους φορεῖς τῆς ἀλληλοεπιρροῆς τῶν διαφόρων σχολῶν τῆς τέχνης. Ἀπὸ τὶς Βρυξέλλες ταξίδευαν γιὰ χῶρες μακρινές τὰ πολύτιμα

φορτία τῶν πολυτελῶν παραπετασμάτων ποὺ ἔφερναν, μέσα ἀπὸ βουνὰ καὶ πεδιάδες, τὴ μαρτυρία τῆς καταγωγῆς τους.

Ἀπ' αὐτοὺς τοὺς κακοτράχαλους δρόμους φτάνει ὁ Βάν ντέρ Βάνντεν στὴν Ἰταλία. Ἐνα ἔτος ἑορτασμοῦ, τὸ 1450, ἀρχίζει στὴ Ρώμη: ἐκεῖ φτάνει σὰν προσκυνητής, γιὰ νὰ ἀντλήσῃ στὴν πηγὴ τῆς τὴν ἔμπνευσης μιᾶς τέχνης ποτισμένης μὲ πίστη. Εἶναι ὁ ἄνθρωπος τοῦ χριστιανισμοῦ· κινεῖται μὲ ἄνεση καὶ στὰ πὶδ κρυφὰ μυστήρια· ἡ θεολογία τοῦ εἶναι οἰκεία κι ἄλλο τόσο οἱ ἐπιστῆμες, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ἀκολουθία στὴν πομπή ποὺ ἡγοῦνται οἱ κληρικοί. Σ' αὐτὴ τὴ θετικὴ γνώση ἔρχεται νὰ προστεθῇ ἡ ἐσωτερικὴ κατανόηση ἢ ὑποσχεμένη στὶς ὁλάνοιχτες καρδιές: τὴν εὐαισθησία, τὸ πάθος τῶν ἐκφράσεων, ὅπως τόσο καλὰ γνῶριζε νὰ τὰ ἀποδίδῃ, τὰ ἀνακαλύπτει πρῶτα μέσα στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του πρὶν νὰ τὰ μεταπλάσῃ σὲ ἀσύγκριτα ἀριστουργήματα. Αὐτὴ ἡ βουβὴ ἁρμονία ἀποκαθίσταται στὸ βάθος τοῦ εἶναι καὶ θὰ μείνῃ ἀπρόσβλητη ἀπὸ τὶς περιπέτειες τοῦ καθολικοῦ χώρου τῆς ἐποχῆς, ποὺ ἀπειλεῖται ἀπὸ τὸ θρίαμβο τοῦ Οὐμανισμοῦ τῆς Ἀναγέννησης. Κανένα σχίσμα δὲ θὰ μπορέσῃ νὰ τaráξῃ μιὰ τόσο ἀγνή ὄραση, κανένας

- 1 - Ὁ Ἅγιος Λουκάς ζωγραφίζει τὴν Παναγία, Βοστώνη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.
- 2 - Ἡ Παναγία καὶ τὸ Βρέφος μὲ τὸν Ἅγιο Πέτρο, τὸν Ἰωάννη τὸ Βαπτιστή, τὸν Ἅγιο Κοσμὰ καὶ τὸν Ἅγιο Δαμιανό, Φραγκφούρτη, Ἰνστιτοῦτο Staedel.
- 3 - Πορτραῖτο γυναικας, Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη Τέχνης (συλλογὴ Mellon).
- 4 - Ὁ καγκελάριος Ρολέν καὶ ἡ Γκιγκὼν ντὲ Σαλέν, Πίσω ὄψη τοῦ τρίπτυχου τοῦ Νοσοκομείου τῆς Μπὼν (Φωτογραφία Roger - Viollet).
- 5 - Φίλιππος ὁ Ἀγαθός, Μουσεῖο τῆς Ντιζὼν (Φωτογραφία Giraudon).

συμβιβασμός δὲ θὰ κλονίσῃ τὴ στερεότητα ἐνὸς κόσμου χτισμένου πάνω στὸ βράχο.

Καὶ ὅμως, τί ἐποχὴ! Γιὰ νὰ θριαμβεύσῃς πάνω στὸν ἐχθρό σου ἢ δολοφονία εἶναι σχεδὸν ἀναγνωρισμένη. Ἡ πολιτικὴ ἀπάτη, ἡ πανουργία ἔχουν γίνῃ καθεστώς. Γιὰ νὰ μεγαλώσῃ τὸ κέρδος, ὅλα τὰ μέσα εἶναι θεμιτά. Ἡ δύναμη καὶ ἡ πολυτέλεια εἶναι γιὰ τοὺς ἰσχυροὺς οἱ ἀκατανίκητοι πειρασμοί τους. Δὲν ἔχει κανεὶς παρὰ νὰ ἐξετάσῃ τὸ πορτραῖτο τοῦ Καγκελάρη Ρολέν στὸ πίσω μέρος τοῦ τρίπτυχου τοῦ Νοσοκομείου τῆς Μπὼν, γιὰ νὰ βρῇ ἐκεῖ μέσα τὴν ἴδια τὴν εἰκόνα αὐτῆς τῆς βασανισμένης ἐποχῆς: ὁ δωρητὴς εἶναι ἀπορροφημένος στὴν προσευχή του· αὐτὸ ὅμως δὲν τὸν ἐμποδίζει νὰ εἶναι περιστοιχισμένος ἀπὸ τὰ σύμβολα τῆς ἐξουσίας του — μνημειακὰ κλειδιά τοῦ οἰκόσημου πολλαπλασιασμένα μὲ ἐμμονὴ πάνω στὸ κάλυμμα τοῦ προσευχητάρου. Ὁ Βάν ντέρ Βάνντεν ἀπόδωσε μὲ πιστότητα ὅλες αὐτὲς τὶς ἀποχρώσεις, γιατί ἦταν ἔντιμος καλλιτέχνης: ὅμως ὁ ἴδιος δὲ συμβιβάστηκε μ' αὐτὸ τὸ дуαδισμό. Καὶ τὸ ἔργο, στὴν οὐσία τῆς σύνθεσής του, παραμένει ἓνα ἀπὸ τὰ πὶδ ἀγνὰ θρησκευτικὰ ἔργα ποὺ ὑπάρχουν.

Τὸ ἐκπληκτικὸ πορτραῖτο τοῦ Φίλιππου τοῦ Ἀγαθοῦ ἔρχεται νὰ ἐπισφραγίσῃ τοὺς δεσμοὺς ποὺ θὰ ἐνώσουν γιὰ πάντα μέσα στὴν ἱστορία τὴ Βουργουνδία καὶ τὴ Φλάνδρα. Ἡ καλοσύνη ἴσως, ἀλλὰ ἡ εὐφυΐα σίγουρα σφραγίζει αὐτὸ τὸ πρόσωπο μὲ τὸ διεισδυτικὸ βλέμμα. Ἐδῶ διακρίνονται κιόλας οἱ πλατιεὲς ἀντιλήψεις ποὺ ὁ σημερινὸς κόσμος πιστεύει πὼς ἀνακάλυψε αὐτός. Μπορεῖ κανεὶς νὰ πῇ ὅτι ὁ πολιτικὸς ἀρχηγός ὅπως καὶ ὁ πιστός τοῦ ζωγράφου, καθένας μὲ τὸν τρόπο του, συντέλεσαν στὴν οἰκοδόμησιν τῆς Εὐρώπης τοῦ καιροῦ τους.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:

Π. ΚΑΪΤΑΤΖΗΣ



## Οι πίνακες



**I. ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ** (γύρω στα 1435 — 86 × 92 εκ.). *Παρίσι, Λοβέρο*. — Μεσαίος πίνακας ενός τρίπτυχου που τα δυο φύλλα του βρίσκονται στην Πινακοθήκη του Τουρίνου. Ένα από τα πρώτα έργα που μπορούν να αποδοθούν με βεβαιότητα στον καλλιτέχνη. Μερικές λεπτομέρειες, καθώς και η τεχνική της φωτοσκίασης, φανερώνουν την επίδραση του Ρομπέρ Καμπέν και του Βάν Άυκ.



**II. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΝΕΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ** (γύρω στα 1435 — 47 × 32 εκ.). *Κρατικό Μουσείο Βερολίνου*. — Αυτό το πορταίτο, αρκετά συγγενικό ακόμα με τα περιήματα πρότυπα των Γιάν βάν Άυκ και Καμπέν, έχει μια λεπτή όμορφη. Η μελετημένη αντίθεση ανάμεσα στο λευκό κάλυμμα της κεφαλής και το ζεστό χρωματισμό του προσώπου εντείνει την εντύπωση της νεανικής χάρις και ζωντάνιας.



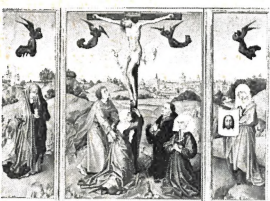
**III. ΕΝΘΡΟΝΗ ΠΑΝΑΓΙΑ**, ή λεγόμενη και **ΠΑΝΑΓΙΑ ΝΤΥΡΑΝ** (γύρω στα 1435 - 1440 — 99,5 × 50,4 εκ.). *Μαδρίτη, Μουσείο του Πράντο*. — Η στάση της Παρθένου και του Βρέφους μοιάζει να έχει τις πηγές της στην *Παναγία του Ince-Hall* του Γιάν βάν Άυκ (1433). Μερικά επιζωγραφισμένα, το σύνολο εκφράζει ένα δεσμό ανθρώπινης ζεστασιάς ανάμεσα στην Παρθένο και το Γιό της.



**IV. ΒΩΜΟΣ ΤΟΥ ΜΙΡΑΦΛΟΡΕΣ**. 'Αγία Οικογένεια, Θρήνος για το Χριστό, Έμφανιση του Χριστού στη Μητέρα Του (ό κάθε πίνακας: 63,5 × 38,1 εκ.). *Κρατικό Μουσείο Βερολίνου*. — Αντίγραφο, ίσως ιδιόχειρο, του *Βωμού της Γρανάδας* (Μουσείο της Γρανάδας και Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης). Δωρήθηκε το 1445 στο μοναστήρι του Μιραφλόρες, κοντά στο Μπουργκος.



**V. ΑΠΟΚΑΘΛΩΣΗ** (γύρω στα 1440 — 220 × 262 εκ.). *Μαδρίτη, Μουσείο του Πράντο*. — Για την ισορροπία της σύνθεσης, που βασίζεται στη συμμετρική διάταξη των προσώπων, για την έντονη έκφραση των προσώπων, που τα σφραγίζει ο έσωτερικός πόνος, αυτό το έργο δίκαια θεωρείται σαν ένα άριστο έργο της πρώτης ωριμότητας του μεγάλου Φλαμανδού καλλιτέχνη.



**VI. ΤΡΙΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΤΟ ΣΤΑΥΡΟ** (γύρω στα 1440 - 1445). Μεσαίος πίνακας: ο Χριστός στο σταυρό (95,5 × 73 εκ.). Φύλλα: η 'Αγία Μαρία Μαγδαληνή, η 'Αγία Βερονίκη (95,6 × 27 εκ. το καθένα). *Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης*. — Η ένότητα των τριών σκηνών, που τοποθετούνται και οι τρεις στο ίδιο τοπίο, είναι για την εποχή μια σημαντική εικονογραφική ανανέωση.



**VII. ΑΠΟΚΕΦΑΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ ΒΑΠΤΙΣΤΗ** (γύρω στα 1448 - 1453 — 77 × 48 εκ., μέρος ενός τρίπτυχου). *Κρατικό Μουσείο Βερολίνου*. — Δεξί φύλλο του τρίπτυχου του *Βωμού του 'Αγίου 'Ιωάννη*, όπου ο Βάν ντέρ Βάυντεν επανέρχεται μορφολογικά στο *Βωμό του Μιραφλόρες* και προσπαθεί να επιτύχει τη συνοχή του χώρου με τη βοήθεια ενός ενδιάμεσου πλάνου.



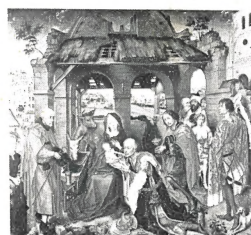
**VIII. Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ** (γύρω στα 1450 — 111 × 95 εκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφφίτσι*. — Ο πίνακας αυτός είναι ίσως εμπνευσμένος από την *Αποκαθήλωση* του Φρά Αντζέλικο (ή της σχολής του). Όμως ο Βάν ντέρ Βάυντεν τροποποιεί τη σύνθεση: η παρουσία της Μαρίας Μαγδαληνής στο πρώτο πλάνο εντείνει τις σχέσεις των πρωταγωνιστών του δράματος μέσα στο χώρο.



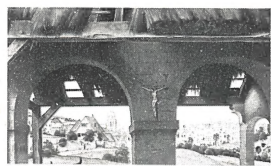
**IX. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ** (πίνακας της Παρθένου με δύο 'Αποστόλους). *Νοσοκομείο της Μπών, Βουργουνδία*. — Η μορφή της Παρθένου μαρτυρεί τη συνάντηση του καλλιτέχνη με τον Μαζάτσιο. Οι άνθρωποι γυμνοί, συνθλιμμένοι από τη μεγαλοπρέπεια της θεϊκής συνέλευσης, διασκορπισμένοι μέσα στο χώρο, φαίνονται να εκφράζουν το φόβο τους και την ντροπή για τη γύμνια τους.



**X-XI. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ** (1450 - 1451 — 135 και 215 × 560 εκ.). *Νοσοκομείο της Μπών, Βουργουνδία*. — Μόλις γύρισε από το ταξίδι του στην Ιταλία, ο Βάν ντέρ Βάυντεν ζωγράφισε κατά παραγγελία του Νικόλαου Ρολέν, καγκελάριου του Φίλιππου του 'Αγαθού, το πιο μεγάλο από τα έργα του: τη *Δεύτερη Παρουσία*, για το παρεκκλήσι του Νοσοκομείου της Μπών.



**XII. ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ** (γύρω στα 1455 - 1460 — 138 × 135 εκ.). *Μόναχο, Παλαιά Πινακοθήκη*. — Μεσαίος πίνακας του *Βωμού του 'Αγίου Πνεύματος* που βρισκόταν αρχικά στην Κολωνία. Η πολυτέλεια των ενδυμάτων θυμίζει Γιάν βάν Άυκ: στον Βάν ντέρ Βάυντεν όμως η μεγαλοπρέπεια δέ θυμίζει την κοσμική πολυτέλεια αλλά το σεβασμό και την τιμή που οφείλεται στο Θείο Βρέφος.



**XIII. ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ** (λεπτομέρεια: τοπίο ανάμεσα στις δυο κεντρικές καμάρες). — Αυτά τα τοπία πλησιάζουν περισσότερο την πραγματικότητα από τα φανταστικά τοπία του Βάν Άυκ. Η σχεδιαστική λεπτότητα του πινέλου, ή σιγουριά της διάταξης του πανοράματος — αληθινά πίνακας μέσα σε πίνακα — αναδεικνύουν τη λεπτομερειακότητα της δουλειάς του Βάν ντέρ Βάυντεν.



**XIV-XV. ΠΙΕΤΑ** (47 × 35 εκ.). *Μαδρίτη, Μουσείο του Πράντο*. — Έδω ο 'Αγιος 'Ιωάννης και η Παρθένος, συντριμμένοι από τον πόνο, είναι οι μόνοι πρωταγωνιστές του δράματος που παίζεται γύρω από το σώμα του Χριστού. Η σύνθεση περιορίζεται στο ουσιαστικό. Ένας βράχος που παρεμβάλλεται ανάμεσα στην ιερή ομάδα και το δωρητή βάζει τον τελευταίο στο περιθώριο της τραγωδίας.

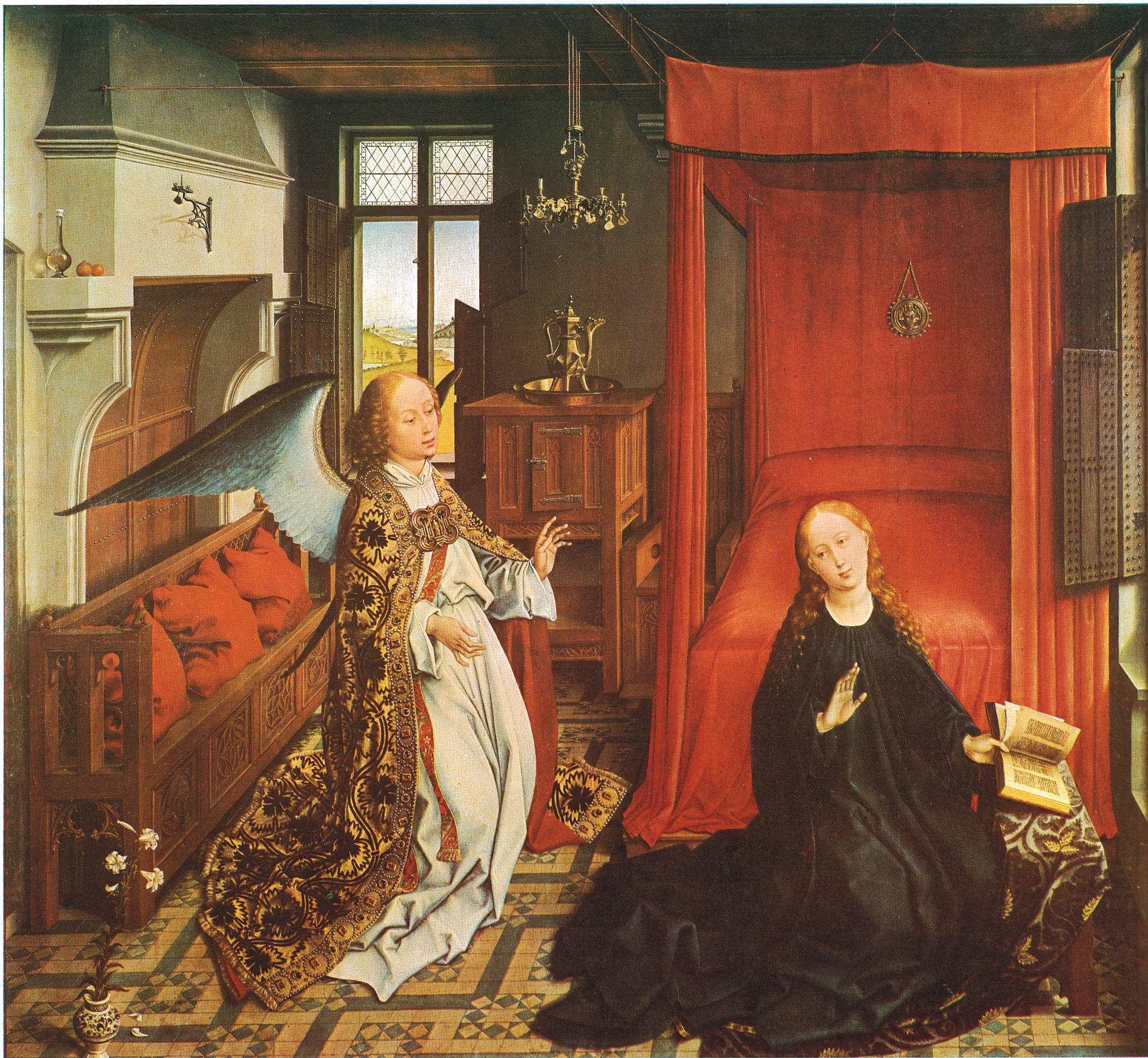


**XVI. ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΜΕ ΤΟ ΔΩΡΗΤΗ ΠΕΤΡΟ ΜΠΛΑΝΤΕΛΕΝ** (1452 - 1455 — 91 × 89 εκ.). *Κρατικό Μουσείο Βερολίνου*. — Μεσαίος πίνακας του τρίπτυχου που ζωγραφίστηκε για την κεντρική εκκλησία της πόλης του Μίντελμπουργκ. Ο Πέτρος Μπλαντελέν βρίσκεται ανάμεσα στους άγιους που προσκυνούν το Βρέφος: η σύνθεση, μέσα στην απλότητά της, έχει επισημότητα.



**XVII. Η ΜΑΡΙΑ ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ** (γύρω στα 1451 - 1452 — 41 × 34 εκ.). *Παρίσι, Λοβέρο*. — Δεξί φύλλο του τρίπτυχου της οικογένειας Μπράκ, όπου ο καλλιτέχνης δημιουργεί πλούσιες χρωματικές μεταβάσεις. Ο πίνακας μαρτυρεί επίσης για το συνδυασμό της σοβαρότητας που ταιριάζει στις ιερές παραστάσεις με την ψυχολογική λεπτότητα που αποκαλύπτεται στο πρόσωπο και στη στάση της 'Αγίας.



































X











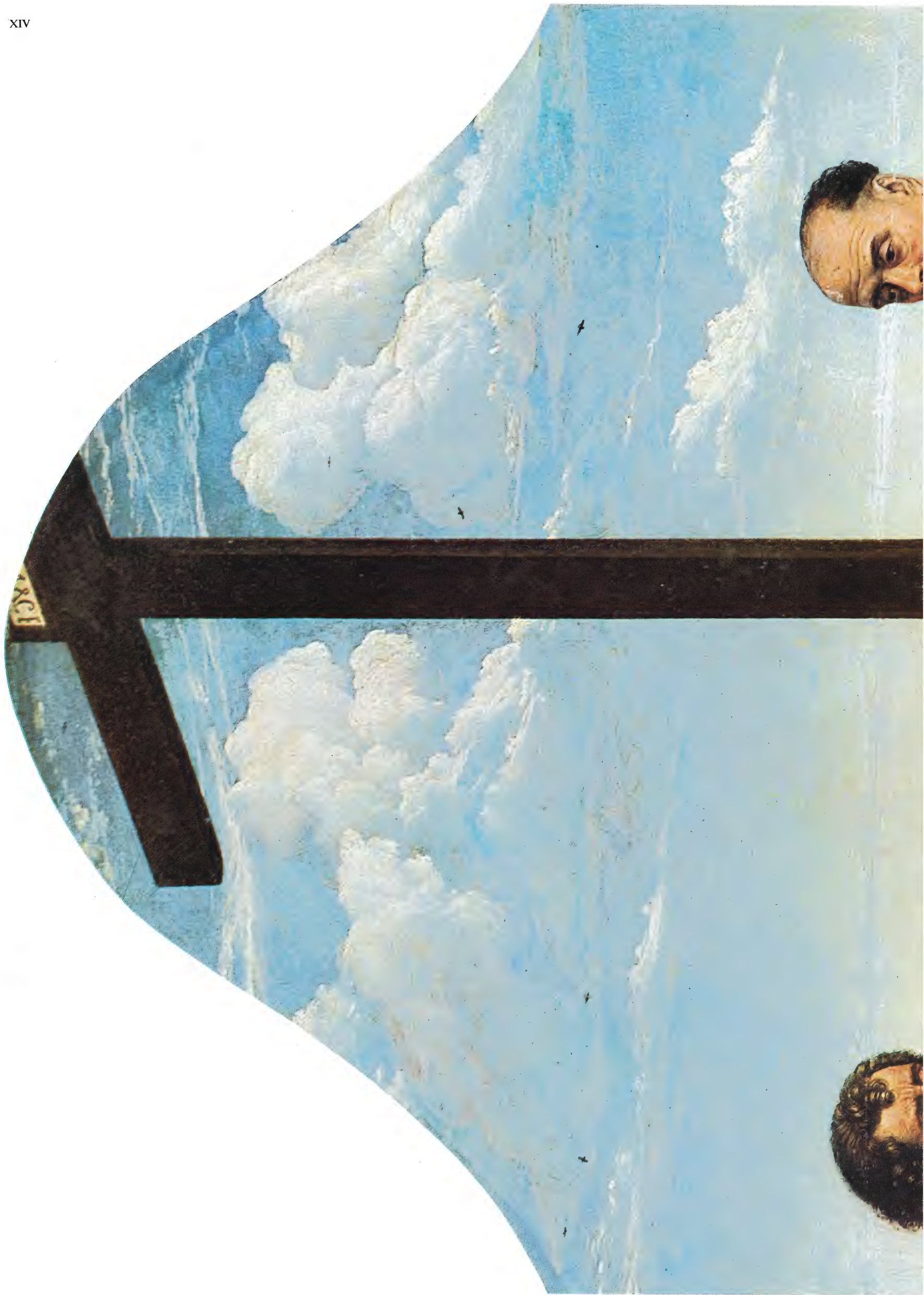




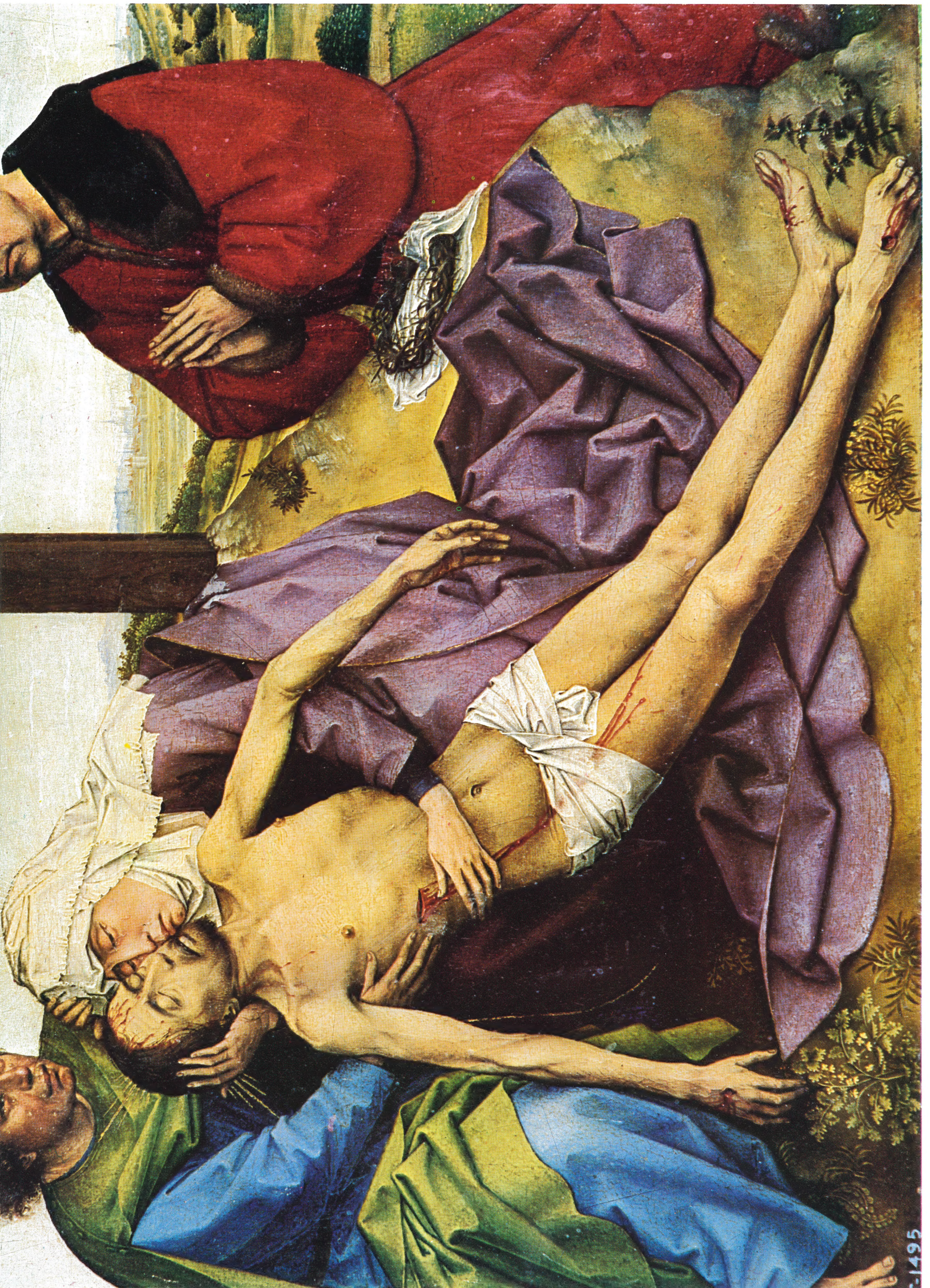




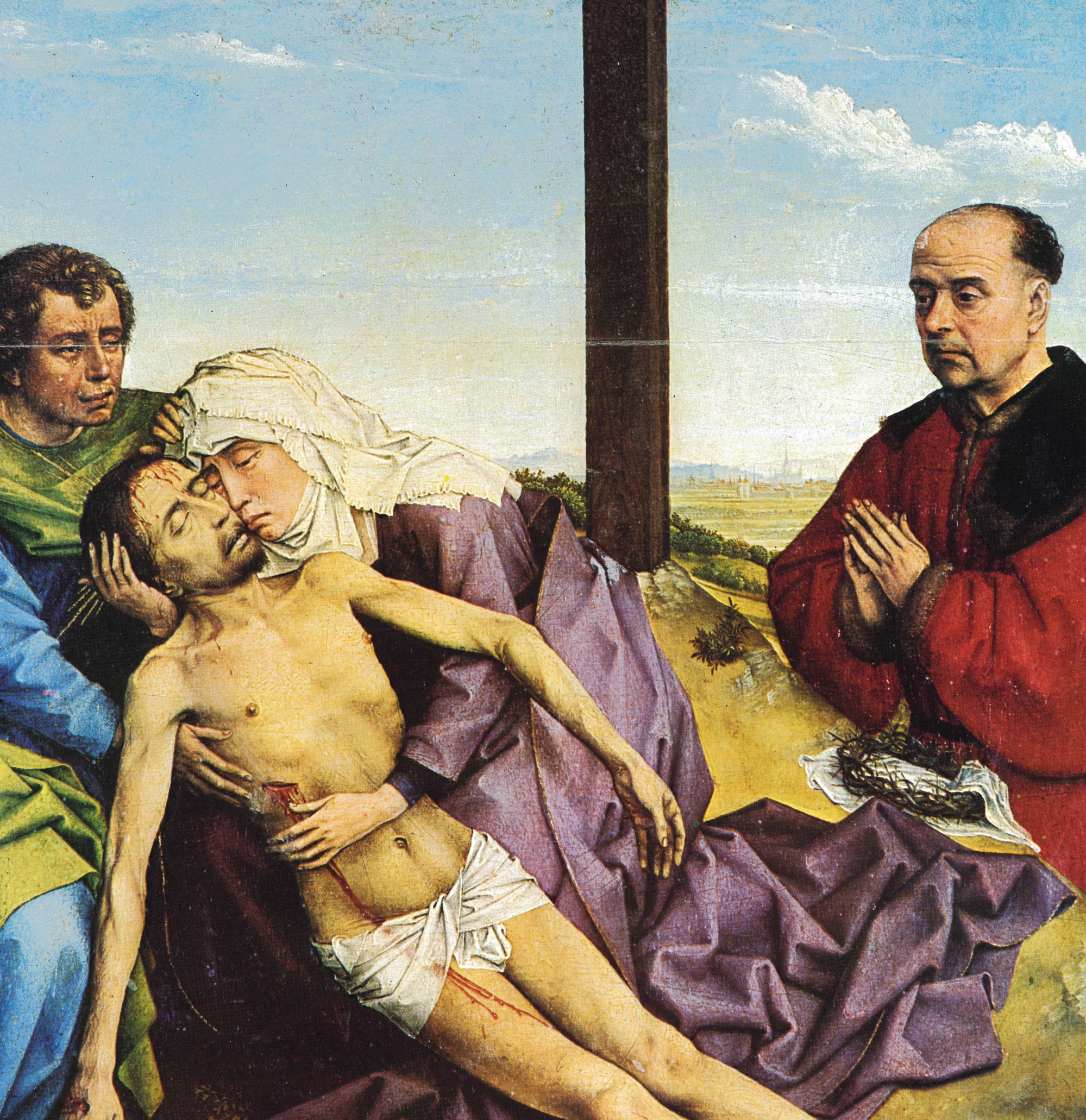


















# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μιά έκδοση - προσφορά τών Οίκων FABBRI-MELISSA

«Ένα έργο τέχνης γεμάτο έργα τέχνης»

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Το επόμενο τεύχος μας:



Ήδη εκκκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλουζ-Λωτρέκ
3. Βαν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ένγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ένσορ
14. Ντωμιέ
15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α'
17. Τζιόττο β'
18. Πάολο Ουτσέλλο
19. Λεονάρντο ντα Βίντσι
20. Βαν Άυκ

Οι εικόνες των εξωφύλλων των τευχών, ξανατυπώθηκαν και συμπεριελήφθηκαν στο βιβλιοδετημένο τόμο.

**Η αρίθμηση των σελίδων του τεύχους έγινε με βάση τη σειρά που ακολουθήσαμε στη βιβλιοδεσία του τόμου.**

Μερικοί από τους

## «ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μαντένια	Βελάσκεθ
Μποττιτσέλλι	Ρέμπραντ
Ίερώνυμος Μπός	Γκόγια
Λεονάρντο ντα Βίντσι	Νταβίντ
Ντύρερ	Ματς
Μιχαήλ Άγγελος	Πικάσσο
Ραφαήλ	Μοντιλιάνι
Τισιανός	Ντέ Κίρικο
Χόλμπαϊν	Γύζης
Μπρέγκελ	Λύτρας
Έλ Γκρέκο	Βολανάκης
Ροδμπενς	Παρθένος κ.ά.

## ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Από τον Τζιόττο στην Αναγέννηση
2. Αναγέννηση
3. Από τον 17ο Αιώνα στον 19ο
4. Από τον 19ο Αιώνα στον 20ο
5. Εικοστός Αιώνας
6. Έλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

## Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Η βιβλιοδεσία του έργου είναι στερεά, καλλιτεχνική και κοσμεύεται από πολύχρωμη κουβερτούρα. Ο κάθε τόμος είναι τοποθετημένος μέσα σε θήκη από χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οι προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στο βιβλιοπωλείο μας (Πανεπιστημίου 34 στο ΚΕΝΤΡΟ της στοάς) τα τεύχη 1-15 θα παραλαμβάνουν το βιβλιοδετημένο τόμο αφού καταβάλουν δρχ. 150 για την αξία της βιβλιοδεσίας. Για την άρτιότερη εμφάνιση του τόμου ξανατυπώσαμε τις 15 έγχρωμες εικόνες των εξωφύλλων και τις τοποθετήσαμε στο τόμο. Επίσης προσθέσαμε οκτώ σελίδες με τα περιεχόμενα και τα εύρητηρια του τόμου.

3. Η ανταλλαγή των τευχών με βιβλιοδετημένους τόμους θα αρχίσει από τις 20 Μαρτίου.

Οι Έκδοτικοί Οίκοι «FABBRI» και «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στην Ελλάδα τη μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο, την έκδοση

## «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θα ολοκληρωθούν σε έναμιση χρόνο, σε έξι πολυτελέστατους τόμους με πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θα έχουν συνολικά πάνω από 800 σελίδες κειμένου και 1.600 έγχρωμες όλοσέλιδες εικόνες.

Κάθε τόμος θα περιλαμβάνει 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ο τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ είναι μια έργασια πρωτότυπη και μοναδική στη χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ένα ξεχωριστό πολυτελές τεύχος-βιβλίο, κι ένας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ένα βιβλίο που θα περιέχει τη βιογραφία του, υπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια και κριτικές πληροφορίες για το έργο του και την εποχή του και, το κυριότερο, πλούσια ανθολόγηση του έργου του σε υπέροχες έγχρωμες όλοσέλιδες εικόνες.

Κάθε τεύχος-βιβλίο θα είναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 εκ.) σε χαρτί illustration 180 γρ. και θα κυκλοφορή τώρα στην επαναστατική τιμή των 30 δρχ. την εβδομάδα. Μετά τη βιβλιοδεσία του κάθε τόμου, τα τεύχη των ξένων ζωγράφων θα πωλούνται 60 δρχ., ενώ των Έλλήνων 90 δρχ. το καθένα.

Έτσι, με ελάχιστα χρήματα, μπορεί κανείς να αποκτήσει την πιο μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο.

Φτιάξτε και σεις την προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε αντίτυπο είναι και ένα πρωτότυπο!